

短歌の生成とイメージの接合

— 日本文化のシンボルとしての二句対構造 —

加藤 孝 男

二句対の基本構造

短歌は日本文化のシンボルであり、二句対の構造を基本として成り立っている。私はそうこの詩型を捉えている。これまで短歌の構造を考えた人たちは、多かれ少なかれ、これと類似した発言をしてきた。とくに戦後、塚本邦雄の試みた対位法（二つのイメージを衝突させる方法）の影響で、二句対構造の解析が歌壇内外で行われた。しかし、その二句対の構造について、深く論究し、作歌のヒントにまで結びつける論考は少ない。

短歌の創作というものは、単なる小手先のみの作業などではなく、新たに作品に生命を付与する作業である。一首が表現世界に屹立しながら後世に残っていくためには、そこに生命の火が点火されねばならない。二句対構造の謎を探ることによって、短歌がいかに生命を付与されることになったかを、論究するのがこの論の目的である。

さて、短歌の創作を考えると、五七五七七の一首がそのままの形で発想され、形をなすことは稀なのである。上句か下句のどちらかがまず浮かび、それを抛り所として一首はつくられる。短歌は古来より上句と下句という二つの句によって成り立つと信じられてきた。短歌とは上句と下句とのイメージの総和。すなわち和歌なのである。

短歌の生成とイメージの接合

この場合の上句、下句とは狭義には上句を五七五、下句を七七とするが、広義には上にあるイメージと、下にあるイメージを漠然と上句、下句とも呼び慣わしてきた。なかには、初句のみを上句とし、七五七七を下句とみなすような場合もある。さらに、並列的にいくつものイメージが展開されるものや、サンドイッチ型構造（後述）と私がよぶものなど短歌のバリエーションは豊富に存在する。

だが、短歌の典型的な構造は、上句と下句とのイメージの総和であり、そのイメージを五句三十一音と韻律によってからめとっているのである。

ここでいうイメージについて説明しよう。イメージとは、心の中に思い浮かべる姿や情景のことだが、それは一般的に目の前にない対象についていうことが多い。だが、近代以降、短歌はじっさいに見た光景を描くことを前提にしてきた。写生という概念は、そうした短歌の制作理念であった。

じっさいに見たものを描く場合にも、それが作品となる過程には次のような段階を踏んでいる。

眼前の光景 ↓ 視覚的感受 ↓ 全体像の抽象 ↓ 短歌的韻律による文字表記

である。これとは逆に、読む側は、次のような読解経路をたどる。

短歌的韻律による文字表記 ↓ 視聴覚的感受 ↓ イメージに

短歌の生成とイメージの接合

よる再現

という具合である。従って、短歌創作に重要なことは対象を抽象化するイメージの役割であり、逆を言えば書かれた文字をイメージによっていかに再現できるかである。こうしてみると短歌とはイメージの産物であり、その一首は上句と下句というそれぞれのイメージの束（省略してイメージ）によって成り立っているといえる。

ただ、短歌の場合、もっとも重要なのは、この上句と下句という二つのイメージがどのように接合され、どのように配置されるかである。そして、上句と下句という二つのイメージの束は、そのなかに小さなイメージを包括しており、それが細かく接合されるのである。だが、その点は後の作品分析に譲るとして、短歌の基本構造に注目しよう。

接合辞と接合詞

玉藻刈る敏馬を過ぎて夏草の野島の崎に船近付きぬ

柿本人麻呂 (二五〇)

東の野にかぎろひの立つ見えてかへり見すれば月傾きぬ

柿本人麻呂 (四八)

まず、和歌の基本構造を理解するために、「万葉集」のなかの柿本人麻呂の作品をあげてみた。一首目の構造はこうである。

上句のイメージ + 「て」 + 下句のイメージ

すなわち、二つのイメージが、「て」という接合辞によって結ばれている。ここにいう接合辞とは、短歌のかなめの部分に位置し、上句、下句のふたつのイメージを結びつける付属語（助詞、助動詞など）をさす。自立語の場合は接合詞と呼びたい。短歌は、上句から流れてきたイメージが、この接合辞（詞）によって、転換し、下句へ至ると考

えている。

一首の意味は、敏馬を過ぎて、野島の崎に船が近づいたと簡略化して述べたものであるが、敏馬や野島の崎を修飾する「玉藻刈る」や「夏草の」という枕詞によって美的イメージが付与されている。短歌は単なる報告ではない。そこには一種の美感を伴う語彙の選択がなされ、それが「玉藻刈る敏馬」であり、「夏草の野島の崎」なのである。この二つの地名の対比にこの歌のもっともいたい部分があるのだといえる。

上句のイメージと下句のイメージを「て」という接合辞によって結びつけることによって躍動感が生まれる。それは、玉藻刈るという水のイメージから夏草という光のイメージへの移行ともとれる。陰のイメージから陽のイメージへ、陰陽のイメージを「て」という接合辞によって結びつける。

短歌形式の完成に影響力をもったとされる人麻呂の作品において、すでにこのような豊かな和歌構造がしめされている。いや、短歌はその完成時にすでにその内部に、二句対の陰陽構造をもっていた。

東の野にかぎろひの立つ見えてかへり見すれば月傾きぬ

柿本人麻呂 (四八)

上句のイメージ + 「て」 + 下句のイメージ

日並皇子の挽歌のなかの一首。しのめには東から光がさし、西には月が沈むという。これは対句の構造となっている。対句とは、漢詩などのなかにも多用された修辭法である。語形や意味上において句を対比する技術である。短歌というものが、その機能を最大限に發揮するのは、こうした対句の形式であろう。それは情景を明確にイメージしやすいからである。

対句の短歌は、漢詩などのレトリックの一部をそのまま独立させて、

作品としている。しかし、これが漢詩ではなく、短歌とするためには、二つの句を「て」という接合辞によって結びつける必要があった。この一首から再生と衰微、すなわち陽と陰が一首の中で融合しあうことになったのである。こうした対句的表現は現代短歌へも継承されている。

馬を洗はば馬のたましひ冴ゆるまで人恋はば人あやむるころ

(塚本邦雄「感幻楽」)

イメージ + 「まで」 + イメージ

塚本邦雄はこうした対位法を積極的に短歌で実験した現代歌人である。上句、下句のそれぞれのイメージは対句の関係である。上句では馬を洗うという行為を、下句では恋愛における心模様を詠うが、いずれもそれがいい加減なものではなく、徹底することをよしとしている。これらは更に詳しく分析すると、次のようになる。

上句 : 馬を洗う + ば + 馬のたましいが冴える

下句 : 人を恋う + ば + 人を殺すような気持ち

すでに各々の句においても、イメージの飛躍がなされている。一般的に「馬を洗う」場合には、魂が冴えるというところまで言葉は飛躍しない。下句も同様である。それを「ば」という助詞によって連結させ、互いに飛躍させた言葉同士を、接合辞「まで」によって連結させる。上句におけるプラスイメージと、下句におけるマイナスイメージとが接合されることによって、一首のなかに融合がなされる。

短歌の基本構造は、対句的発想をもつ。そして、この対句的発想の変化の形が、各時代の歌の様式を生み出してきたとみることができよう。このことをもう少し説明するため、近・現代の短歌の用例にあたってみよう。

のど赤き玄鳥ふたつ屋梁にゐて足乳根の母は死にたまふなり

(斎藤茂吉「赤光」)

イメージ + 「て」 + イメージ

もの音は樹木の耳に蔵はれて月よみの谿をのぼるさかなよ

(前登志夫「子午線の繭」)

イメージ + 「て」 + イメージ

瀧の水は空のくぼみにあらはれて空ひきおろしざまに落下す

(上田三四一「遊行」)

イメージ + 「て」 + イメージ

いずれも、「て」という接合辞によって、上句と下句とが結ばれている。

一首目は、有名な「死にたまふ母」の一連で、母親が亡くなる場面。高い梁には燕がつがい巣を作り、まさに雛が誕生しようとしている。それに対比されるかのように母は死にゆくとしていた。陽と陰とのイメージによって構成された一連である。

二首目は静まりかえった森と川を泳ぐ魚の対比。静と動とが対比である。樹木の耳にも音がしまわれるという擬人法も活かしている。

三首目は、視点移動。上句で始動する点として把握された瀧が、下句ではダイナミズムなパノラマとなって動き始める。その意味での静から動。

このように、上句と下句とが「て」によって接合される例をみてきたが、イメージの接合は「て」ばかりではない。

滝の音は絶えて久しくなりぬれど名こそ流れてなほ聞こえけれ

大納言公任

イメージ + 「ど」 + イメージ

短歌の生成とイメージの接合

「百人一首」から。上句によって、滝の音は絶えてしまったと詠み、下句でその名こそはいまになっても伝わっているよと詠んでいる。断絶と継承というふたつのイメージの対照と考えていい。

ひきよせて寄り添ふごとく刺ししかば声も立てなくぐづをれて伏す
(宮終二「山西省」)

イメージ + 「ば」 + イメージ

これは因果関係が詠まれている。中国大陸に出兵した兵士の殺傷の様子を、宮はこう描いている。人を殺すときの不気味な感觸の甦る歌。上句で自らの行為を、下句でその結果を描いたが、下句の反応は声を上げでもなく、声も立てずに亡くなってしまった。この「ば」は因果関係を時間の経緯によってつなげている。

医師は安楽死を語れども逆光の自転車屋の宙吊りの自転車

(塚本邦雄「緑色研究」)

イメージ + 「ども」 + イメージ

医師が安楽死を語るなどという光景を、いまの日本では想像するところが難しいだろう。もちろん、アメリカの一部の州においては、安楽死が合法的にみとめられているので、そのような光景に遭遇するのかもしれない。これは安楽死というものが日本で話題に上った時期の作品である。

上句では医師が安楽死を口にしたことを描き、下句では臨死体験などをしたものが、よく口にする死へのトンネルのイメージを描いた。上句の安楽死というものを下句のイメージによって具体的に描いたともいえるし、医師が安楽死を語るさまを、下句のような燦爛とした光景に見立てたとみることもできよう。上句は下句によってイメージ的

に説明され、「逆光の自転車屋の宙吊りの自転車」のような安楽死を、また言いよどむ医師の宙ぶりの発言を、下句は比喩により表現している。と捉えることができるのだ。

永田和宏は、塚本などの例から上句、下句の照応関係を「合わせ鏡の構造」(注2参照)と呼んだが、二つのイメージは、互いを補完しあって、迷宮入りする。しかし、これも短歌の二句対構造の一つの形と捉えることで、普遍的な短歌の姿を見いだすことができるのである。

白き霧ながるる夜の草の園に自転車はほそきつばさ濡れたり

(高野公彦「汽水の光」)

イメージ + 「に」 + イメージ

「に」によって接合されている。上句では草の園の全体的な光景を、下句では自転車の部分的な状態を共に描いた。全体と部分の関係といえる。ほそきつばさは、自転車のハンドルのことである。

荷車に春のたまねぎ弾みつつ アメリカを見たいって感じの目だね
(加藤治郎「サニー・サイド・アップ」)

イメージ + 「つつ」 + イメージ

この歌も上句と下句との二句対構造である。俵万智とともに、口語短歌運動を意識的に推進した人の作品である。「つつ」によってイメージが接合される。上句と下句の接合に「つつ」が使われる例は多い。私がイメージの連結をするときに接続と呼ばず、接合というのは、短歌の場合、上句からばかりではなく、下句が先に発想され、ついで上句が発想されることも多く、そうした場合に、接続という発想は合わず、下句に上句を接合するといった方が理にかなうからである。

接合辞「つつ」によって、この場合二つのイメージは接合されたの

であるが、この場合、「弾みいて」とか、「弾みいる」という上句のおさめ方では、口語的なニュアンスがなくなってしまう。「つつ」は文語にも口語にも使うことのできる接合辞なのである。

さて、一首の接合であるが、荷車で春のたまねぎが弾むということと、アメリカを見たいという感じの目とは一見、不可思議な接合であるかのごとく感じられる。だが、たまねぎが弾むというイメージと、アメリカを思う弾んだまねぎしには共通するものが多い。そうした微妙な感覚を一首のなかでつなげ、作品としている。

この上句と下句との関係は、上句で外界の風景を、下句で内面を描くという構造なのである。その意味で、伝統的な短歌の構造をもっている。この伝統的な短歌の構造というのは、次に示すものである。

上句（外界のイメージ）＋下句（内面のイメージ）

表題に示したこの二つのイメージの対構造は、もっとも短歌的とい一般的に思われているものである。

短歌は主観、俳句は客観という考え方も、この構造の短歌をイメージしてそう言われることが多い。「万葉集」の用例をあげて、そのことを考えてみよう。

近江の海夕波千鳥汝が鳴けば心もしのに古思ほゆ

柿本人麻呂、二六六
笹の葉はみ山もさやにさやげども我は妹思ふ別れ来ぬれば

柿本人麻呂 一三三

前の歌は人麻呂が近江の荒れた都を過ぎるときに詠んだといわれるものである。上句で千鳥の鳴く琵琶湖の情景を描き、下句でみずらの内面を描いている。鳴いているのは千鳥のみならず、作者自身である

短歌の生成とイメージの接合

のかも知れない。下句の意味は、心もうちしおれて、都として栄えた昔のことが思われるというものだ。

この上句を独立させて、

近江の海夕波千鳥汝が鳴けり

とすることもできよう。短歌の下句、すなわち主観的な部分が切り落とされて、上句の部分によって俳句が成り立っているといわれるゆえンである。俳句の発生には、連歌が大きな意味を持つが、ここではそのことは省略する。こうした上句（風景）＋下句（作者の思い）という短歌の形が、数ある短歌の変化形のひとつであることを思うと、短歌と俳句との違いは別のところにある。また、風景を描く短歌の上句は客観などではない。やはり、主観的な風景である。また、実景かどうかとも疑わしい。人麻呂が都にいて詠んだという可能性も否定できない。少なくともいえることは、上句が、外界を描いたイメージであるということである。

上句（外界のイメージ）＋「ば」＋下句（内面のイメージ）

という構造が成り立つ。

二首目も検討しよう。上句で山でさわぐ笹の葉を描いている。それを「ども」という接合辞によって接合させ、下句の作者の内面へ向かっている。すなわち、

上句（外界のイメージ）＋「ども」＋下句（内面のイメージ）

ということになるのであろう。この歌は、人麻呂が石見の国から妻と別れて上京してくる時の作品の一つ。歌の意味は、笹の葉のざわめきを妻と別れて上京するみずからの心に重ねているのである。

さて、この人麻呂の二首に共通するのは、自然と人間の心との相通である。現代の用語でいえば、共生の風景ともいえる。自然と人間の一体化は、こうした作品に伝統的に描かれてきた。千鳥の鳴く琵琶湖

短歌の生成とイメージの接合

の夕景がうちしおれた作者の心に、また、山でさわぐ笹の葉が妻と別れてきた作者の胸騒ぎに重なることで、一首は自然との照応関係を描いているのだ。和歌というものが、人の心と和するという意味ばかりではなく、自然との和の意味も込められていたこともこれらの歌から知ることができるのだ。

そこで、この二首から抽出できることは、二つが上句と下句のイメージを辞の働きによって接合しているということである。それは外界のイメージと、内面のイメージである。それはやはり陰陽の対比である。心は陰なのである。すなわち、

陽のイメージ + 陰のイメージ

ということであろう。このことはいかなることなのか。次の近代短歌の用例も解析してみたい。

ヒヤシンス薄紫に咲きにけりはじめて心顫ひそめし日

(北原白秋「桐の花」)

清水へ祇園をよぎる桜月夜こよひ逢ふ人みなうつくしき

(与謝野晶子「みだれ髪」)

白秋の歌は、ヒヤシンスのイメージに初恋のころを重ねている。晶子の歌は、祇園から清水への宵の風景。逢う人がみな美しくみえるという。

いずれも、上句で外界のイメージを描き、下句で作者の内面を描いている。その意味で、前掲の万葉集の歌と同じ構造となっている。しかし、この二首の特徴として、接合辞がないということである。いずれも、三句でいったん切れ、下句へつながる構造となっている。

上句(外界のイメージ) + 句切れ + 下句(内面のイメージ)

ということになる。イメージの接合にはかならずしも接合辞(詞)は

必要ではない。

このような例は、現代短歌においても、

冷蔵庫はそくひらきてしやがみこむわれに老後はたしかにあらむ

(辰巳泰子「紅い花」)

など多い。冷蔵庫の薄明かりのイメージにみずからの老後の心細さを重ねている。上句のイメージに、下句が照応する形となっている。この歌では、三句切れとなっているが、イメージの切れ目は多様で、

五／七五七七

五七／五七七

五七五／七七

五七五七七／

五七五七七／

というようなバリエーションをもつ。このようなバリエーションによって、三十一文字は複雑化しているといえよう。

これまでは、接合辞、あるいはそれがないケースをみてきたが、次のような例もある。

あしびきの山鳥の尾のしだり尾のながし夜をひとりかも寝む

柿本人麻呂

瀬を早み岩にせかるる滝川のわれても末に逢はむと思ふ

崇徳院

いずれも「百人一首」から引用した。一首目は、上句の描写によって、「ながながし」という語を引き出してくる。そして、長い夜をひとり眠る寂しさを詠ったものだ。

二首目は、瀬が早いので岩にぶつかる川の流れが二つに分かれる。

そんなふうにも別れても末にはまた逢おうと歌を結ぶ。いずれも、上句で外界のイメージを、下句で内面のイメージを詠んでいる。が、その二つのイメージを接合するのが、中間に位置する用語である「ながながし」と「われても」である。図式化すると、

上句（外界のイメージ） + 接合詞 + 下句（内面のイメージ）

ということになる。この場合は、「ながながし」「われても」は、ふたつのイメージを接合する詞となっている。その構造は、すべて同じで、自然の抽象を上句のイメージで引き出し、それを下句の人間の心へと重ねている。

また、このような上句の情景は、戦後短歌においては、次のようになる。

つき放れし貨車が夕光に走りつつ寂しきまでにとどまらずけり

（宮柊二「群鶏」）

外界のイメージ + 「つつ」 + 内面のイメージ

サキサキとセロリ噛みいてあどけなき汝を愛する理由はいらす

（佐佐木幸綱「合同歌集『緑晶』」）

外界のイメージ + 「あどけなき」 + 内面のイメージ

一首目は連結を解除された貨車がゆうぐれに走っていく風景を、二首目は、セロリを噛んでいる愛らしい女性を描いている。下句の内面描写は変わらないが、上句は「百人一首」でみてきたような自然の描写から、一首目の貨車の風景へ。そして、二首目の戦後女性のイメージへ様変わりしている。短歌の変容は、その構造は変えずに、内容を巧みに変化させ、時代に適応させてきたというのが実体である。さて、これまで検討してきたのは、上句で外界のイメージを描写し、

下句で内面のイメージを描くというパターンであった。次のような用例も、その変換形として検討すべきであろう。

宥されてわれは生みたし 硝子・貝・時計のやうに響きあふ子ら

（水原紫苑「びあんか」）

かなしみは明るさゆゑにきたりけり 一本の樹の翳らひにけり

（前登志夫「子午線の蔭」）

まず、歌の意味からみると、一首目は、許すと本来は書かれるべきところを、「宥す」として書かれている。おおもにみてかばうの意味である。自分は生みたいという。下句以下のイメージの子供である。二首目、かなしみは一本の樹の翳るようになってきたという。

いずれも分かりやすい。歌の構造はこれまでと同じく、イメージの対照であるが、それぞれ、これまでとは逆の

内面のイメージ + 空白 + 外界のイメージ

内面のイメージ + 句切れ + 外界のイメージ

となる。水原の接合に空白を用いるのは、句切れの明確化であり、句読点を使う技法と同じものである。二首とも、上句と下句との切れ目が明確で、対照も鮮やかである。この外界と内面との転倒型は、伝統的な短歌構造のバリエーションの一つと捉えることができる。

ただし、これまでみてきたように、外界のイメージと内面のイメージというものは、一つの典型的な形であって、次にあげる歌のように、そのいずれとも区別はつかないものは多い。

たちまちに君の姿を霧とざし或る楽章をわれは思ひき

（近藤芳美「早春歌」）

あぢさゐの藍のつゆけき花ありぬぬばたまの夜あかねさす昼

（佐藤佐太郎「帰潮」）

短歌の生成とイメージの接合

つややかに思想に向きて開ききるまだおさなくて燃え易き耳

(岡井隆「土地よ、痛みを負え」)

風いでて波止の自転車倒れゆけりかなたまばゆき速吸の海

(高野公彦「水木」)

近藤の歌は、交響楽のように君の姿が霧の中に消えていくという。

上句下句との関係は、次のように描かれようか。

視覚的イメージ + 聴覚的イメージ

さらに、二首目は、紫陽花の花をみながら、連想は夜と昼を廻る。

外界のイメージ + 言葉のイメージ(陰+陽)

という図式であろうか。

三首目は、上句のイメージと下句のイメージは、合流して「耳」という言葉になだれ込んでいく。すなわち、思想に敏感な耳と幼いゆえに燃えやすい耳との対比なのである。

外へのイメージ + 内へのイメージ

とても図式化したらいだらうか。

四首目は、防波堤においてあった自転車が風で倒されていく。かなたには速吸という地名の海が広がっているという。

イメージ(近景) + イメージ(遠景)

ということであろう。これらはここで図式化したように単純ではないのかもしれないが、上句と下句との接合によって成り立っているという大原則に従っている。なぜ、このようなことを確認するかと言えば、次にあげる例歌は、これまでに述べてきたような、

上句のイメージ + 下句のイメージ

ではないのである。それは仮に「サンドイッチ型」と呼ぶべきであろうか。

次のような例歌をさす。

雲よむかし初めてこの野に立ちて草刈りし人にかくも照りしか

(窪田空穂「まひる野」)

揚雲雀そのかみ支那に耳斬りの刑ありてこの群青の午

(塚本邦雄「緑色研究」)

よべ暴れし精神の羽根愛してはならぬといへど散り止まずけり

(岡井隆「驚卵亭」)

ここにある三首の歌のいずれもが、サンドイッチ型の構造、すなわち、

イメージA + イメージB + イメージA

という構造をとっている。一首ずつみてみよう。

一首目は、「雲よむかし、かくも照りしか」「初めてこの野に立ちて草刈りし人」という具合に、両端のイメージと、中間のイメージとの接合であり、自然の恵みと労働のよろこびとの対照がなされているといえる。

また、二首目も、「揚雲雀、この群青の午」と「そのかみ支那に耳斬りの刑ありて」という二つのイメージによって成り立つといえる。一方のイメージは、群青の午に雲雀が鳴きながら空に上っていく風景である。もう一つは、作者の幻想の風景として書き込まれている。そのむかし、中国に耳切の刑があったという。

この一見、なにも関係ないかの如きイメージが、一首の中で結ばれるとき、そこにはある相通する感覚がみえてくる。さっと舞い上る雲雀の風切り羽根と、執行人が刃物をもって罪人の耳を切り上げるイメージとの相通である。このばらばらに我々が処理しているイメージが、一首のなかで融合し、群青の午のような深みに入っていく。すなわち、外界のイメージと、幻想のイメージとが結びあう瞬間と言っている。

三首目は、「よべ暴れし精神の羽根、散り止まずけり」と「愛してはならぬといへど」の二つに分割できる。愛してはならない人を愛し

てしまったときの精神状態を、「よべ暴れし精神の羽根、散り止まずけり」と表現している。この二つのイメージの関係は、心の内面とその隠喩である。

これについては吉本隆明のいう「短歌的喩」(「言語にとって美とはなにか」という考え方によって、すでに説明されている。吉本は同じく岡井の作品「灰黄の枝をひろぐる林見ゆ ほろびんとする愛恋ひとつ」(「斉唱」)を分析し、上句は下句の「像的な喩」であり、下句は上句の「意味的な喩」であると説明した。永田和宏による短歌合わせ鏡説に影響を与えた論考であるが、この二つの論が主張するのは、上句と下句とが互いが互いの比喩となり、相互を映し合うというものである。

上句と下句が互いに喩えるものと喩えられるものという関係をもっとも鮮明に示しているのが、次の直喩型の上下句構造である。

はらはらと黄の冬ばらの崩れ去るかりそめならぬことの如くに

(窪田空穂「老櫓の下」)

ひそひそと秋あたらしき悲しみこよ例へばチャップリンの悲哀の如く

(中城ふみ子「乳房喪失」)

たとへば君 ガサツと落葉すくふやうに私をさらつて行つてはくれぬか

(河野裕子「森のやうに獣のやうに」)

一首目をみよう。本来の直喩であれば、かりそめならぬことの如くに冬薔薇が崩れ去るというべきである。だが、それをあえて倒置すること、上句が下句を喩える関係にもなっている。黄色い冬薔薇が崩れ去るようになりそめならぬことも受け取ることができよう。二つのイメージの関係は、

外界のイメージ + 内面のイメージ

である。同じく二首目も直喩表現の倒置であるが、ちょうど一首目と

短歌の生成とイメージの接合

外界と内面との関係が逆である。この歌の意味は、映画で見たチャップリンの悲哀のように新しい悲しみが秋に来ることを期待している。自虐的な表現をとっているが、悲しみのイメージは見やすい形となっている。

さらに、三首目。日常的によく目にする表現を比喩に用いることで、下句の内容が具体的に読者に思い描くことができる。やはり、

外界のイメージ + 内面のイメージ

という関係である。さて、このくらい例歌をあげれば、だれしも短歌の基本構造を思い描くことができるであろう。

歌の生成

短歌は、上句と下句との二句対構造を基本として、二つのイメージの接合によって成り立っている。むしろこれは短歌の典型的な構造であり、その典型構造が、さまざまに形を変えることで、我々の目を楽しませている。むしろ、こうした従来型の短歌の法則が分かることで、その構造を意図的に変容させることによって、短歌の新しい形をつくることのできるかもしれない。

そこで、こうした短歌の構造がいかなる世界を作り出しているのかを考えてみたい。ここでもう一度「万葉集」の柿本人麻呂の歌に戻ってみよう。

天離る鄙の長道ゆ恋ひ来れば明石の門より大和島見ゆ(二五五)

簡単に内容を説明しておくと、田舎の遠い道のりを都を思いながらやってくると、明石海峡から故郷の大和がみえると詠っている。念のため構造を左に記すと、

短歌の生成とイメージの接合

内面（陰）のイメージ + 外界（陽）のイメージ

となる。この構図はこれまでにみて来たたとおりである。これは歌の生成ということを考える場合、

天離る鄙の長道ゆ恋ひ来たり（上句）

明石の門より大和島みゆ（下句）

という二つの句の合体である。上句では長い道すがら恋ひ慕ってきたのは、大和のイメージである。そのイメージが、下句にいきなりあらわれたといていい。上下どちらか一つのイメージだけでは、歌の生命力は弱い。陰のイメージと陽のイメージとが互いに接合されることによって、一首の存在は際だつ。これは日本文化における対の概念を考えると分かりやすい。

例えば、陰と陽の関係は、光と影、上と下、左と右、父と母、日と月などというシンボリックな対概念を背景にもつ。これを日本文化では、表と裏、主と客、シテとワキ、打ち太刀と使太刀、文と武、神と仏などという具合に、対の概念として捉えてきた。こうした一つのことを二方向からみることによって、一方の存在が際だち、もう一方がそれを支える関係にあることが分かる。くわえて、この二つは互いに拮抗し、融和しあいながら、ダイナミズムな関係をつくりあげてきた。そうすることで新たな境地を切りひらいてきたともいえる。一つの世界が生まれるのは、互いに対立する二つ以上のものが合流したときである。こうしたものの見方は、生命の基本構造とも合致する。

生命そのものは混沌のかたまりである。その混沌を認識するために、われわれはそれを二分割し、両義すなわち陰と陽とに分割する。たとえば、魚であれば、頭と尻尾という具合に、まず対照的に分割すること、その混沌とした存在の特徴を明らかにする。さらにそれを四分割し、八分割しという具合に、解析の精度を高めてきた。ところが、思考の精度が高まるにしたがい、混沌そのものは死に、そこに本来備わってきた生命力は弱まってしまった。部分を明らかにするというこ

とは全体そのものの死を意味する。

逆に生命を生み出すという行為は、混沌の状態を作り出すことである。むしろ、別々に発想されたものであっても、イメージ同士（陰と陽）の融合によって、新たな宇宙をつくりあげることができるのである。

ことに文学の場合、わかりやすさということ至上命題とするため、イメージの対立も、三つ以上になると複雑化してくる。それぞれのイメージはできるかぎり分かりやすく、そして、それを融合させることで、飛躍したイメージを生み出すことが、表現の基本といえよう。

上句と下句との関係も、整序された上句とこれも整序された下句とを接合することで、混沌の心理状態がもたらされるといえる。その不安定な状態こそ生命の根元的なカタチなのである。

短歌は二つのイメージの接合された形であると同時に、それは整序された二つのイメージが、結ばれることで不安定なカオスを生み出すのであって、そのことで作品に生命が付与されたかのごとくイメージされるのである。

短歌が日本文化のシンボルであると私が言うのは、日本文化に特徴的にみられる対の概念を、その詩型の中にコンパクトに包括しているからである。

注1：用例として、

暗渠の渦に花採まれをり識らざればつねに冷えびえと鮮しモスクワ（塚本邦雄「裝飾楽句」）

突風に生卵割れ、かつてかく撃ちぬかれたる兵士の眼

（塚本邦雄「日本人霊歌」）

などがある。いずれもイメージの対照で成り立つ。

注2：吉本隆明「言語にとって美とはなにか」（一九七八・八、勁草書房）、永田和宏「表現の吃水」（一九八一・三、而立書房）など。

注3…和歌には、漢詩に対する倭歌という意味も含まれる。

注4…並列型の短歌には、

われ男の子意気の子名の子つるぎの子詩の子恋の子あゝもだえの

子
(与謝野鉄幹「紫」)

吾木香すすきかるかや秋くさのさびしきわみ君におくらむ

(若山牧水「別離」)

蟻、薊、あひる、雨傘、汗かきの兄が結婚に逐ひつめられて

(塚本邦雄「緑色研究」)

などがある。

注5…短歌の韻律については、同音の繰り返しなどで韻律を整える場合もあり、複雑。

注6…『新編 日本古典文学全集6』(一九九四・五、小学館)

注7…中国の「易経」などには、太極という有機的全体から陰気と陽気という「対」が生まれたとある。

(本学教授)